



DA BAHIA À BEIRA: *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO* E A CANÇÃO DISTANTE

FROM BAHIA TO BEIRA: *THE LAST FLIGHT OF THE FLAMINGO* AND THE DISTANT SONG

Adilson Fernando Franzin¹

RESUMO

Em “Águas do meu princípio”, presente em *Pensatempos*, livro lançado em 2005, o qual reúne textos de opinião de várias ordens, Mia Couto, ao relembrar a própria infância na Beira – sua terra natal e importante cidade portuária de Moçambique –, conduz os leitores através de uma ambiência que flerta, nostalgicamente, com uma atmosfera mítica. Nessas linhas, o escritor moçambicano convoca um importante legado cultural oriundo da Bahia: a célebre canção “É doce morrer no mar”, do cantor e compositor Dorival Caymmi, cujos versos são atribuídos a Jorge Amado e a elementos textuais que permeiam *Mar Morto*, romance publicado, em 1936, pelo escritor brasileiro mais reverenciado nas literaturas africanas de língua oficial portuguesa. A partir de tais reminiscências e, sobretudo, como exercício de crítica literária, poder-se-á estabelecer relações de contiguidade entre excertos de “Águas do meu princípio” e a estrutura interna que rege o núcleo de maior pulsão poética em *O Último Voo do Flamingo*, romance de 2000. Para tanto, as reflexões de Antonio Candido, Roland Barthes, Benjamin Abdala Junior, Pierre Bourdieu, entre outros, serão implicadas neste estudo a fim de demonstrarem os elos literários e musicais que ligam Brasil e Moçambique através dos séculos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Moçambicana; Música Popular Brasileira; Mia Couto; Dorival Caymmi; Jorge Amado.

¹ Université Paris-Sorbonne / Universidade de São Paulo. E-mail: adilsonfranzin@usp.br



ABSTRACT

In “Águas do meu princípio”, present in *Pensatempos*, a book released in 2005, which brings together opinion texts of various kinds, Mia Couto, in reminding her own childhood in Beira - her native land and important port city of Mozambique -, leads the readers through an ambience that flirts, nostalgically, with a mythical atmosphere. In these lines, the Mozambican writer summons an important cultural legacy from Bahia: the famous song “É doce morrer no mar”, by the singer and composer Dorival Caymmi, whose verses are attributed to Jorge Amado and the textual elements that permeate *Mar Morto*, a novel published in 1936 by the most revered Brazilian writer in African literature of Portuguese official language. From such reminiscences and, above all, as an exercise in literary criticism, relations of contiguity can be established between excerpts from “Águas do meu princípio” and the internal structure that governs the nucleus of greatest poetic drive in *O Último Voo do Flamingo*, published in 2000. For this, the reflections of Antonio Candido, Roland Barthes, Benjamin Abdala Junior, Pierre Bourdieu, among others, will be implicated in this study in order to demonstrate the literary and musical links that have linked Brazil and Mozambique through the centuries.

KEYWORDS: Mozambican Literature; Brazilian Popular Music; Mia Couto; Dorival Caymmi; Jorge Amado.

No âmbito das literaturas de língua oficial portuguesa e suas intersecções culturais supranacionais, propomos confrontar dois textos de Mia Couto com a canção “É doce morrer no mar”, composta pelo cantor e compositor Dorival Caymmi, em 1940, juntamente com Jorge Amado, considerado o escritor brasileiro que mais influência exerceu sobre as emergentes literaturas africanas que partilharam com o Brasil as sevícias do colonialismo luso. Assim, sabemos que a canção de Caymmi teve sua gênese no temário de *Mar Morto*, romance que Amado publicara em 1936, o que o torna – numa interessante relação interartes – igualmente objeto de nosso escopo. Para tanto, da lavra do escritor moçambicano, nosso enfoque será “Águas do meu princípio”, originalmente lançado na revista *Tabacaria*, em 2003, cuja edição foi feita pela Casa de Fernando Pessoa e viria a integrar a coletânea de textos de opinião reunidos em *Pensatempos*, de 2005. Além disso, fundamental e norteador para as linhas que se seguirão, *O Último Voo do Flamingo*, romance publicado em 2000, será cotejado para o desenvolvimento de nossa análise.

Sobre Mia Couto é importante salientarmos que se trata do escritor moçambicano de maior projeção internacional, galardoado em 2013 com o Prêmio Camões – o mais prestigiado da língua portuguesa –, além de obter o Neustadt International Prize, em 2014, e ter sido indicado para o Man Booker International Prize, em 2015. No Brasil, o autor de *Terra Sonâmbula*, um dos doze melhores livros africanos do século XX, é o mais apreciado entre o público leitor e os diletantes das literaturas africanas, gozando também de centenas de trabalhos acadêmicos², concluídos ou em andamento, os quais se debruçam sobre sua vasta bibliografia de mais de

2 Numa seção intitulada “teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre a obra de Mia Couto”, presente em *Mia Couto: um convite à diferença*, livro publicado em 2013 (p. 441-459), organizado por Fernanda Cavacas, Rita Chaves e Tania Macêdo, podemos ter noção da amplitude e do interesse crescente dos estudiosos pela obra de Mia Couto.

trinta e cinco anos de uma vida literária intensa.

Loas à parte, se no começo da carreira Mia Couto declarava dificuldade em publicar a cada dois ou cinco anos em Moçambique, valendo-se com frequência de jornais e periódicos para fazer circular sua produção literária (LABAN, 1998, p. 1023), presentemente, passado o período de uma espécie de “crítica de celebração” sempre a tecer elogios ao escritor, a qual parecia ser unânime e longa entre os brasileiros, suas preocupações atualmente são de outra ordem. Seu mais recente trabalho, o qual remonta ao século XIX e à figura ambígua de Ngungunhane, o último imperador de Gaza, ficcionalmente retratado na trilogia intitulada *As Areias do Imperador*, publicada entre 2015 e 2018, não teve o mesmo prestígio entre os leitores quanto os seus romances anteriores ou as suas surpreendentes narrativas breves. Por conseguinte, tal como um José Saramago dos últimos títulos, Mia Couto parece pecar pelo excesso de publicações, fato talvez oriundo de trâmites editoriais inoportunos, o que tem feito sua letra perder levemente a vitalidade e o encanto de outrora sob o olhar dos críticos menos judiciosos.

Porém, não podemos apoucar nem preterir sua importância no universo das letras e na consolidação dos estudos das literaturas africanas no Brasil, sobretudo com o novo fôlego que essa área teve a partir de 2003, na primeira gestão de Luiz Inácio Lula da Silva e o decorrente advento da Lei 10.639 – encabeçada por Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva e outros especialistas – que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira nas grades curriculares do Ensino Fundamental e Médio em âmbito nacional. Dessa forma, a trintena de livros que compõe a obra de Mia Couto, publicada e traduzida em dezenas de países, continua sendo a experiência iniciática de muitos leitores, no Brasil e no exterior, para penetrarem nas sendas africanas, compreenderem gentes e relevos, culturas e mitos. Além disso, reveladora da notoriedade do escritor moçambicano no cenário literário brasileiro é a presença de *O Último Voo do Flamingo*, *Terra Sonâmbula* e *Vozes Anotecidas* como leituras exigidas aos vestibulandos para o acesso a diversas instituições universitárias do país, proeza conseguida anteriormente pelo angolano Pepetela, com o romance intitulado *Mayombe*, franqueando a possibilidade para que outros nomes oriundos da África, paulatinamente, possam ser descobertos e legitimados como um patrimônio cultural comum, aumentando, pois, a espessura humana dessas literaturas e os laços que nos irmanam pelo elo da língua portuguesa, a qual é indubitavelmente enriquecida com os matizes tropicais de continentes distintos.

Após quase vinte anos de sua primeira edição, sob a chancela lisboeta da Editorial Caminho, *O Último Voo do Flamingo* continua despertando o interesse dos pesquisadores pelo seu cariz de indefinição genológica, pela linguagem estrategicamente reinventada para fins estéticos e temáticos, pelas questões, infelizmente, sempre prementes da dominação masculina e do poderio bélico a que foram e são acometidas muitas nações africanas na nova cartografia das estratégias globais, as quais, sob o verniz de supostas vantagens de políticas neoliberais, continuam a promover arditamente a pilhagem de recursos naturais e a lucrarem com guerras intestinas no continente.

Nesse sentido, não desconsiderando o arcabouço teórico-analítico, que se desdobra em múltiplos vieses para a compreensão deste que é um dos romances paradigmáticos de Mia Couto, arquitetando epistemologicamente um território amplamente esquadrihado por investigadores brasileiros e estrangeiros ao longo de duas décadas, ao enveredarmo-nos por caminhos não convencionais cujos rastros, a princípio, poderão ser considerados difusos, nossa abordagem se justifica como exercício hermenêutico e de crítica literária com a ressalva de que:

O “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são o local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (CARVALHAL, 1986, p. 53).

Ademais, a relação existente entre o Brasil e os países africanos, para além da violência colonial e o desejo de emancipação, que ambos em seus contextos específicos nutriram, moveu-se também por dinâmicas identitárias complexas que inevitavelmente nos uniram, podendo, pois, ter na leitura e na compreensão das literaturas africanas de língua portuguesa “um caminho para se perceber que as rotas inauguradas pelo tráfico instauraram vias de mão dupla, que foram revitalizadas pelos escritores africanos desde o século passado (CHAVES, 2005, p. 266)”. Diante disso, Jorge Amado, caso emblemático de intercâmbio cultural, lido “clandestinamente” pelos escritores africanos, ao conceber certo protagonismo aos personagens negros em suas histórias, despertou, entre povos de múltiplas nacionalidades, um verdadeiro fascínio nos literatos moçambicanos, os quais, até 1975, ainda se viam enredados nas tramas da longa noite colonial e a gestar as estratégias para a independência. Naquela altura, nomes que ainda se tornariam os grandes avatares da literatura moçambicana, tais como José Craveirinha e Noémia de Sousa, na seara da poesia, ou, na prosa, Luís Bernardo Honwana, autor de uma das obras basilares da prosa de Moçambique, o incontornável *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, reverenciavam com entusiasmo a figura de Jorge Amado, assim como nos dias atuais o fazem Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa.

Ora, para além da religiosidade, é inegável e muito profunda a relação de afinidades e apropriações mútuas no universo da música, o que não desmerece a legitimidade das criações artísticas entendidas pela chave supranacional de reverência a grandes mestres, uma vez que as matrizes da música popular brasileira, considerada uma das mais ricas e diversificadas do mundo, tem na África grande parte de suas balizas. Num movimento de fluxo e refluxo – para recuperarmos aqui um sintagma caro a Pierre Verger –, em se tratando de Brasil e África, a música é a mais insigne expressão compartilhada através de uma pluralidade de ritmos e de melodias que não apenas cantaram histórias, mas também contaram estórias, as quais foram sendo firmemente entrelaçadas durante os séculos regidos pela inescrupulosidade do colonialismo.

Tal asserção pode ser evidenciada em território africano, mais precisamente em Angola, nas festas do Bairro Operário, através do documentário *O ritmo dos N'gola Ritmos*, realizado

por António Ole, em 1978, cujo texto da narração é da autoria do escritor José Luandino Vieira – aqui outro liame entre música e literatura –, e o enfoque privilegia esse notável conjunto, fundado na década de 1940, o qual logo se tornou signo de resistência colonial e da busca por uma emancipação política através da música. Por conseguinte, entre os depoimentos e as performances registradas por Ole, podemos ouvir, além da música tradicional angolana cantada em quimbundo, ecos da música latina, norte-americana e brasileira, sendo que em alguns números do repertório há sem dúvida traços estéticos que nos remetem ao canto de Dorival Caymmi, ao violão de Baden Powell e seus afro-sambas. De resto, a bela execução de “Carinhoso”, entoada pelo grupo de Angola, só vem a atestar a circulação, fonográfica ou radiofônica, de ícones da música brasileira na África, como Pixinguinha, João de Barro e tantos outros de um seleto time.

Ainda como preâmbulo deste trabalho, terá alguma importância mencionar que não há um único ser humano no planeta que não tenha tido uma relação qualquer com a música, seja sob a forma do canto, seja através de performances instrumentais. Portanto, estamos diante de um fenômeno universal no qual a música é a linguagem imprescindível para comunicar sentimentos e significações, sendo que a maior parcela da humanidade não lê livros, mas canta e dança, de maneira individual ou coletiva, nas mais diversas manifestações que revelam um peculiar modo de ser e estar no mundo (STEINER, 2007, p. 8). Nessa esteira, a Bahia ao longo da história nacional tem sido pródiga em produzir ilustres artistas que não raro obtêm destaque nas mais variadas vertentes musicais e igualmente nas expressões que se utilizam do corpo com finalidades estéticas, o que certamente se deve à constante efervescência cultural da região e à maciça presença negra, a qual remonta ao século XVI, altura da expansão ultramarina portuguesa e das caravelas com os porões abarrotados de africanos escravizados que faziam a forçosa travessia do Atlântico para ancorarem na Baía de Todos-os-Santos.

1. O que é que os baianos têm?

Nascido em 1914, na cidade de Salvador, Bahia, o cantor e compositor Dorival Caymmi pode ser enquadrado como um dos pilares da música popular brasileira e de sua história, pois suas composições ao abarcar cantigas, canções praieiras, sambas, sambas-canções, bossas, entre outros gêneros, tornaram-se tão populares que os incautos poderiam julgar tratar-se de domínio público. Diante disso, a jornalista Stella Caymmi, filha da cantora Nana Caymmi e primeira neta do “navegador das águas da canção”³, tem se firmado como a grande difusora das muitas redes interpessoais e culturais que envolveram a obra de seu avô, registrando essas

3 Trata-se de um dos versos da música intitulada “Obá de Xangô”, feita para enaltecer a figura de Dorival Caymmi, da autoria de um dos mais requisitados letristas do cancioneiro popular brasileiro, Paulo César Pinheiro, em parceria com o cantor, violonista e compositor mineiro Sergio Santos. A referida canção é a sétima faixa do CD *Mulato*, lançado pela Tratore, em 1998. Posteriormente, a mesma letra figurará como poema homônimo no livro intitulado *Clave de Sal. Poemas de Mar*, de Paulo César Pinheiro, de 2003, p. 57-58. Além disso, os bastidores dessa homenagem, relatados pelo próprio autor, podem ser conferidos em *História das minhas canções: Paulo César Pinheiro*, de 2010, p. 203-206.

informações em livros bastante documentados, tais como *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, de 2001, *Caymmi e a bossa nova: o portador inesperado* (1938-1958), de 2008, e ainda, *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio*, de 2013.

Eis o cerne da obra de Caymmi: um desejo inalienável de sensibilizar as pessoas através de suas composições, verdadeiras paisagens sonoras que no auge do poder criador, segundo ele próprio, deveriam se tornar autônomas e se afinar pelo diapasão do povo. Consequentemente, seu repertório – o qual traz as autênticas marcas de marítimos mistérios realçados por inusitadas e, por vezes, dissonantes harmonias –, parece alcançar admiradores de diferentes faixas etárias não só no Brasil, mas como veremos com alguma minúcia, vai desaguar na Beira, lá onde o Índico resplandece soberano a inspirar as passagens mais encantadoras de *O Último Voo do Flamingo*.

Quanto a esse desejo de perpetuação artística através das canções, Stella pontua que a obra que Caymmi nos legou:

Tem a força das canções folclóricas que perduram sem seus criadores. Décadas depois Caymmi confessou que seu maior desejo era fazer “Ciranda, cirandinha”, outra grande alegoria da vida. “Uma coisa que se perca no meio do povo” – como gosta de dizer. Ama tanto a música, que deseja para ela a autonomia completa (2001, p.85).

Paulo César Pinheiro, detentor de mais de duas mil músicas registradas com letras de sua autoria, não apenas por grandes artistas do passado, como também pelas novas gerações, de Jobim a Lenine, é certamente dono de uma obra monumental na história da música popular brasileira e uma voz autorizada a discorrer sobre o cancionário brasileiro. Ao constatar o quilate de Dorival Caymmi no contexto nacional, diz:

Caymmi sempre foi um dos meus compositores preferidos. Não só pela simplicidade inimitável das suas geniais cantigas curtas, quase motivos folclóricos, como pela densidade dramática de suas modinhas e sambas-canções, e, acima de tudo, pela raridade isolada, em toda a história da música brasileira, de suas canções praieiras (nada se conhece antes com tamanha beleza e originalidade, nem talvez se venha a fazer algo parecido depois dele). Não à toa foi chamado “o gênio da raça” por pintores, músicos, autores e intelectuais do século XX (PINHEIRO, p.203, 2010).

Na verdade, a simplicidade como elemento fulcral da poética caymminiana revela um alto grau de refinamento em suas composições, o que certamente pode estimular estetas das mais variadas frentes a seguirem por semelhantes vias. Dessas confluências conscientes ou involuntárias, Mia Couto, em certa ocasião, afirmou categoricamente: “O que eu faço, enquanto escritor, queria muito conservar na esfera das coisas simples, tão simples que ninguém sabe explicar (1997).” No cancionário de Dorival Caymmi, uma aparente despreensão escamoteia a sua busca por um amálgama no qual a musicalidade plasmada às gentes da sua idílica Bahia harmoniza-se plenamente através de seu canto e de seu violão, o que no fundo é um manifesto

desejo não atrelado à modéstia, mas de uma ambição esteticamente muito salutar que se presta a cantar o Brasil:

A música de Dorival Caymmi – ou ao menos parte de sua obra – sintetiza e documenta o Brasil. É possível contar a história do Brasil através de sua obra. Não o Brasil dos bancos escolares, mas o Brasil profundo. Ele canta o Brasil, é um dos intérpretes do Brasil e dos brasileiros. A respeito da oralidade em Caymmi, observa-se que algumas de suas músicas incorporam de tal maneira a fala do povo e soam tão bem, tão simples, tão naturais e, ao mesmo tempo, tão sofisticadas, que nem se sente. Ele compõe o simples que gera o singular, e não o vulgar, o ordinário. Da fala do povo capta a musicalidade profunda que ele sintetiza em sua canção, música e letra. É do Brasil, do brasileiro, que ele está falando (CAYMMI, 2013, 126).

Antes da fama, Caymmi, aquando de sua chegada ao Rio de Janeiro, não imaginava que o rádio, principal veículo de comunicação à época, seria o seu inevitável destino. Também não imaginava que “O que é que a baiana tem?”, um de seus maiores sucessos, seria a música responsável por fazer Carmen Miranda brilhar entre as maiores estrelas de Hollywood. No entanto, como tantos outros nordestinos, ele tentava a sorte no sudeste:

Se nada mais houvesse acontecido na música popular brasileira em 1938, o ano passaria para a história como aquele em que entrou em cena um dos maiores compositores de todos os tempos, o baiano Dorival Caymmi. Em busca de melhores oportunidades de trabalho, desembarcou no Rio de Janeiro no mês de abril, às vésperas de completar 24 anos de idade. Depois de inutilmente tentar um emprego na revista *O Cruzeiro*, conseguiu um lugar numa agência de anúncios de jornal, enquanto não chegava a oportunidade de cantar no rádio as músicas que fizera na Bahia (CABRAL, 1996, p. 67).

A partir de então, dá-se o encontro de Dorival Caymmi e Jorge Amado na Cidade Maravilhosa e eles não tardariam a compor a primeira parceria, “É doce morrer no mar”, em 1940, a qual “atendia bem aos propósitos de uma consagração algo tardia do regionalismo proposto por Amado no início dos anos 1930 e de um reconhecimento avalizado das canções de temática regional apresentadas por Caymmi a partir de 1939” (SANTOS, 2014, p. 38). No contexto brasileiro, desdobramento da Semana de 22, tal conexão entre literatos e compositores já havia se instituído com Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá, Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, mesmo posteriormente, ao longo do século XX, nomes de envergadura como Vinicius de Moraes e Tom Jobim, João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra, Augusto de Campos e Caetano Veloso, entre outros, construíram uma sólida relação para um permanente diálogo entre literatura e música.

Porém, pelo caráter horizontal que ambos cultivaram e que sempre pautou as criações dessa autoria partilhada, na qual a amizade e arte se irmanavam, a parceria desses dois ilustres baianos parece ter sido uma das mais frutíferas das intersecções literárias e musicais. Na sequência de “É doce morrer no mar”, Jorge Amado e Dorival Caymmi compuseram o “Hino da campanha de Prestes”, em 1945, “Cantiga de cego”, “Retirantes” e “Canto de Obá”, em 1947.

Posteriormente, publicaram o livro *Cancioneiro da Bahia*, assinado por Caymmi, mas escrito a quatro mãos. Outrossim, a espraiair os limites dessa fecunda parceria, lançaram-se a novas linguagens no mundo das artes, prova disso é a peça do romance epônimo *Terras do sem-fim*, de 1948, cuja trilha sonora Amado encomendou a Caymmi; os filmes *Terras violentas*, baseado nessa peça, e *Estrela da manhã*, de 1949, com argumento de Amado e participação de Caymmi como ator e cantor. Enfim, os baianos não chegaram a concluir a adaptação do romance *Mar Morto* para o cinema, na qual Caymmi seria responsável pela trilha sonora e também participaria do elenco. Por último, em 1958, lançaram o disco *Canto de amor à Bahia e quatro acalantos de Gabriela, cravo e canela*, da autoria de Amado e com fundo musical de Caymmi.

Por conseguinte, a escritora Ana Maria Machado, que assina “A invenção da Bahia”, posfácio da mais recente edição de *Mar Morto*, vinda a público em 2008, relata o seguinte:

Recentemente, o escritor João Ubaldo Ribeiro escreveu que a Bahia foi inventada por Jorge Amado e Dorival Caymmi. Em sua dupla condição de baiano e romancista, João Ubaldo acertou em cheio. É com os dois que esse mito nasce, cantado em prosa e verso. E talvez *Mar Morto* seja a certidão de nascimento.

A música que se ouve no velho forte ao luar, o estribilho que atravessa todo o livro, é de Caymmi: “É doce morrer no mar”. O coro grego dessa tragédia amadiana, anunciando o que há de vir, é outro verso do então Dorival, começando sua carreira de glórias: “Nas ondas verdes do mar ele se foi a afogar”. Juntos, Caymmi e Amado inauguraram uma mitologia. Iriam convidar o mundo inteiro, anunciar as delícias de sua terra, explicar o que é que a baiana tem, lançar moda seguida por tantos outros, chamar a atenção para cenários e criações que depois conquistariam o país e atrairiam turistas do mundo inteiro (CAYMMI, 2008, p.279).

Desde a morte de Jorge Amado, em 2001, sua família preocupou-se com a herança literária do escritor e com as decorrentes burocracias editoriais. Averso a introduzir introspecções psicológicas em suas narrativas e desqualificado por “escrever de ouvido”, conforme Ana Maria Machado⁴ se apressava a rebater as agruras e sair em defesa de sua linguagem despojada, o escritor recusara ceder às tendências contemporâneas das últimas décadas, o que lhe rendia ásperos pareceres da crítica, fato que até hoje, de certa maneira, somado a seu estrondoso sucesso – assaz popularesco para alguns – ou às suas convicções políticas, persiste em alguns domínios acadêmicos e nas mentes mais recalcitrantes. Consequentemente, em 2007, seus familiares com o intuito de evitar mais “arranhões” e reavivar a obra amadiana propuseram um leilão entre as maiores editoras brasileiras, o qual foi arrematado pela Companhia Das Letras. No ano seguinte, dezesseis livros de Jorge Amado foram relançados com edições muito bem cuidadas, sendo que Mia Couto foi o escolhido para redigir o posfácio de *Tocaia Grande*.

A participar lateralmente desse novo projeto, Mia Couto – que firmaria contrato com a mesma editora para publicar todos os volumes de sua obra num futuro próximo – foi convidado

4 Em prol de Jorge Amado, a escritora expõe seus argumentos de maneira mais aprofundada em *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*.

para abrilhantar o evento em homenagem a Jorge Amado, ao lado de Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros. Assim, a 25 de março de 2008, em São Paulo, nas dependências do Sesc Pinheiros que estavam abarrotadas de admiradores de literatura e da música popular brasileira, o único escritor que ali representava a África proferiu sua alocução “Sonhar em Casa”, texto que viria a figurar em *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* no ano seguinte. Dessa forma, o autor de *O Último Voo do Flamingo* revelou:

Hoje, ao reler os seus livros, ressalta esse tom de conversa íntima, uma conversa que começa à sombra de uma varanda que começa em Salvador da Baía e se estende para além do Atlântico. Nesse narrar fluido e espreguiçado, Jorge vai desfiando prosa e as suas personagens saltam da página para nossa vida cotidiana (...).

Essa familiaridade existencial foi, certamente, um dos motivos do fascínio nos nossos países. As suas personagens eram vizinhas não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres. No fundo Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos (COUTO, 2009a, p.67-68)

Filho do poeta Fernando Couto, o escritor moçambicano explica-nos mais adiante que em sua casa foi o único filho homem a não ser batizado com o nome do baiano, uma vez que seus irmãos, nomeadamente, Jorge e Amado, comprovam, em ambiente familiar, a conexão da Bahia à Beira. Não à toa, Noémia de Sousa, considerada a matriarca da poesia moçambicana, a 22 de maio de 1949, fascinada com os romances amadianos que lhe chegavam às mãos, redige o seu “Poema a Jorge Amado”, cuja primeira estrofe parece vincar o sentimento fraterno que a escrita do escritor baiano despertava naquelas praias do Índico:

O cais...
O cais é um cais como muitos cais do mundo...
As estrelas também são iguais
às que se acendem nas noites baianas
de mistério e macumba...
(Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
ou brasileiras, brancas ou negras?)
Jorge Amado, vem!
Aqui, nesta povoação africana
o povo é o mesmo também
é irmão do povo marinho da Baía,
companheiro Jorge Amado,
amigo do povo, da justiça e da liberdade! (2016, p. 125)

A crítica costuma pontuar que *Mar Morto* é o romance mais lírico e menos engajado de Jorge Amado, muito em razão de ter sido produzido anteriormente à instituição do regime político do Estado Novo, na figura de Getúlio Vargas, em 1937. No entanto, a partir de então, sua

postura “subversiva” vai se firmando à medida que sua imagem de intelectual militante de esquerda também se cristaliza. Decorrencia disso, Jorge Amado, proibido de publicar seus livros no Brasil, é politicamente perseguido como comunista e, à época, exila-se na Argentina, onde, assíduo correligionário do PCB (Partido Comunista Brasileiro), começa a escrever a biografia de Luiz Carlos Prestes, secretário-geral do partido. Dessa forma, são muito claros seus objetivos: a luta pela anistia dos presos políticos e a luta contra o fascismo (RAMOS, p. 81, 2013).

Ora, essa postura também motivaria os escritores moçambicanos na luta anticolonial de meados do século XX e, posteriormente, na guerra de libertação, despoletada em 1964 e posta a termo em 1974. Afinal, os negros e mestiços da literatura de Jorge Amado, enleados de heroísmos, também seriam capazes, numa transposição para a vida real, de protagonizar os rumos do próprio destino, ou seja, a exemplo da luta pela democracia no território brasileiro, a voz de militante inveterado e a letra em riste de Jorge Amado reverberavam em Moçambique. Assim, o povo e os dinamizadores do processo de independência – formados em sua maioria por negros e mestiços – fortaleciam-se com esse sentimento insurrecto, sequiosos de se livrarem de vez do jugo colonial português. Naquela altura, muitos artistas e intelectuais foram perseguidos e presos pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a qual, atuando entre os anos de 1945 e 1969, tentava impor, arbitrariamente e violentamente, a ordem e a soberania portuguesas nas colônias ultramarinas. É de se ressaltar que um desses presos políticos fora José Craveirinha, o qual, em entrevista concedida a Omar Ribeiro Thomaz e Rita Chaves, sobre o Jorge Amado “subversivo”, profere o seguinte:

(...) A nossa literatura tinha reflexos da literatura brasileira. Então, quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa. Jorge Amado nos marcou muito, porque aquela maneira de expor as histórias fazia pensar em muitas situações que existiam aqui. Ele tinha aqui um público.

Tenho um episódio na lembrança que mostra a importância dele para nossa história. Havia a polícia política, a PIDE, que, uma vez fez uma invasão aqui em casa. Puseram-se a revistar tudo, levando o que queriam levar. Tenho aquilo gravado na memória. Levaram uma mala, carregaram os livros, meus livros. Levaram os livros e a mala, até hoje, como reféns políticos. Depois de eles irem embora, minha mulher disse: “Onde é que estava o Jorge Amado? Viste o Jorge Amado que eles queriam?” Naquela altura já estavam atrás do Jorge Amado... (CHAVES, 2005, p. 226).

Transcorrido mais de meio século dos versos de Noémia de Sousa e do episódio sucedido a Craveirinha, se no Brasil as opiniões de crítica e público não são consonantes em relação à obra de Jorge Amado – uns lhe alçando como um dos maiores escritores brasileiros, outros lhe acusando de anacronismos – na África de língua oficial portuguesa, como pudemos ver, não restam dúvidas de que o autor de *Mar Morto* fulgura no panteão dos literatos que mais conseguiram, para além de mares e fronteiras, fazer grassar a indignação e a fraternidade através da palavra, a qual poderia servir de instrumento de libertação e reconstrução de identidades após a gesta da independência, em 1975. Desse modo, reverenciando-o à sua maneira, Mia Couto reitera:

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. E não era apenas um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava a África. Havia pois uma outra nação que era longínqua mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado mas era um espaço mágico onde nos renascíamos criadores de histórias e produtores de felicidade (2009, p. 69).

Isto posto, tanto a obra musical de Dorival Caymmi quanto a arte literária de Jorge Amado erigiram-se como reflexo de um país que encontrava algumas de suas marcas nacionais nos traços telúricos regionais, na contramão de certo cosmopolitismo proposto pelos modernistas da fase inicial, distanciando-se, finalmente, da Europa como paradigma estetizante no âmbito das artes. Dessa forma, se por um lado Caymmi, na esteira de Donga e de Noel Rosa, contribuiu para mitigar os resquícios parnasianos que prefiguravam nas letras de sambas e canções, por outro, Amado, adepto do pensamento mestiço de Gilberto Freyre, ajudou a dar fôlego ao que ficou conhecido na literatura brasileira como o romance de 30 ou regionalista, cujas linhas gerais privilegiavam a denúncia das mazelas e das injustiças sociais, tendo no romance de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, de 1928, um marco que daria início ao chamado “Ciclo Regionalista Nordestino”, a que se seguiram as publicações de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e do próprio Jorge Amado.

Da aglutinação de artistas coetâneos e, por vezes, conterrâneos como é o caso de Caymmi e Amado em princípios da década de 1940, havia um ambiente efervescente e de troca intelectual no Rio de Janeiro daquela época, pois tais intelectuais se frequentavam a fim de conversar sobre os rumos do país e sobre seus projetos pessoais. Enfim, num desses encontros foi que surgiu “É doce morrer no mar”, como podemos conferir a seguir a história em torno da feitura dessa canção:

*É doce morrer no mar*⁵ e *A jangada Voltou Só* foram lançadas pela Columbia, em 1941. *É doce morrer no mar*, uma parceria com Jorge Amado, nasceu num almoço de São João, em Vila Isabel – que parece gostar de Caymmi, santo da devoção de seu pai Durval – na casa do Coronel João Amado de Faria, pai do escritor, no ano anterior. Uma turma boa estava reunida ali para comemorar a data. Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo estavam presentes, além de Jorge e Dorival com suas esposas. “Nesse almoço aí, estava se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: “Tem aí no *Mar Morto* uma citação de música que eu vou musicar” – relata Caymmi o romance de Jorge havia sido publicado em junho de 1936, pela Livraria José Olympio Editora. Era o romance sobre os mestres de saveiro da Bahia. O baiano continua: “Então, veio a ideia: vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar. Eu comecei ‘é doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar’. Propus a eles: ‘Para se escolher, se escreve três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música’. Jorge então sentou-se e completou um verso que já constava do livro: ‘A noite que ele não veio/foi de tristeza pra mim/Saveiro voltou sozinho...’.

5 Os itálicos para os nomes das músicas são da autora.

Eu acrescentei ‘Triste noite foi pra mim’ para fechar a quadrinha – Jorge tinha feito um verso errado – e um ‘foi’ repetido no verso ‘foi de tristeza pra mim’ para casar na melodia. Todas as ideias boas foram de Jorge, mas eu tive de consertar, completar a letra e tal” – comenta Caymmi. No livro, além de *É doce morrer no mar*, havia também versos que foram aproveitados na canção, como “ele se foi afogar” e “nas ondas verdes do mar”. O compositor assegura: “Cada verso desses sofreu uma pequena modificação, mas dentro do espírito que Jorge escreveu, do espírito do *Mar Morto* e do espírito sobretudo de *É doce morrer no mar*”. Jorge ainda fez os versos:

Saveiro partiu de noite, foi

Madrugada não voltou

O marinheiro bonito

Sereia do mar levou

Caymmi ainda revela um fato interessante: “os versos de Érico Veríssimo ficaram sem efeito em função da melodia e do que requeria a canção. Jorge estava mais senhor da situação”. Ora veja o leitor, eles podiam se dar ao luxo de cortar um verso do grande Érico Veríssimo. Que fartura! Terminaram a toada naquela mesma tarde (CAYMMI, 2001, p. 192-193).

Finalizada, a letra de “É doce morrer no mar” ficou da seguinte maneira:

É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.
 A noite que ele não veio foi,
 Foi de tristeza pra mim
 Saveiro voltou sozinho
 Triste noite foi pra mim.
 É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.
 Saveiro partiu de noite, foi
 Madrugada não voltou
 O marinheiro bonito
 Sereia do mar levou.
 É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.
 Nas ondas verdes do mar, meu bem
 Ele se foi afogar
 Fez sua cama de noivo
 No colo de Iemanjá.
 É doce morrer no mar,
 Nas ondas verdes do mar.

Na introdução do *Cancioneiro da Bahia*, ao apresentar seu amigo cantor e compositor, Jorge Amado diz: “o moço Caymmi com seu violão conduz é a Bahia” (CAYMMI, 1978, p. 7), tal é a forma como o instrumento – violão com cordas de aço muito utilizado na época – se entrelaça à voz de Caymmi formando uma substância sonora absolutamente indivisível para evocar as gentes da Bahia, por isso que o próprio Caymmi sempre fora o melhor intérprete de

suas composições e um dos pioneiros a cativar grandes públicos munido somente com o famoso banquinho e violão, além de seu poderoso canto. Tipo de performance que outro baiano, João Gilberto, mas com a voz estrategicamente contida, também ajudaria a consagrar anos mais tarde com o surgimento da bossa nova.

De resto, nessa verdadeira relíquia da música popular brasileira que é a canção “É doce morrer no mar”, Dorival Caymmi, com seu biótipo mestiço, parece ser uma personificação dos mestres de saveiro da trama romanesca de *Mar Morto*, por outro lado, Jorge Amado conseguiu esboçar com acuidade e realismo esses cantadores nordestinos na diegese, a exemplo de todas as ocasiões em que o violão surge nas mãos dos pescadores: no canto do velho Francisco, que narra histórias de Rosa Palmeirão, igualmente nas emboladas de Rufino. Em suma, em “É doce morrer no mar”, espécie de depurada síntese do romance, ambos conduzem com sensibilidade e argúcia o *modus vivendi* de uma Bahia utópica com seus ritos e mitos, numa trágica e comovente canção eternizada pelas mãos de Amado, pela voz “de arrebentação” de Caymmi e seu violão “(...) que tem cordas de sargaço,/ E foi cortado de um pedaço/ De uma velha embarcação” (PINHEIRO, 2010, p. 206).

2. Ressonâncias no romance

No Brasil, o desenvolvimento da música popular brasileira parece ter acompanhado o florescer da ficção, o que confirma o quão forte é a marca musical na vida e nos costumes de nosso povo. Um assobio, um trecho de canção, porventura uma mera menção, pode nos ajudar a desvendar os contornos ou mesmo a essência de personagens, iluminando a trama e trazendo à tona indícios da época a que subjazem as narrativas. Assim, na literatura brasileira há inúmeros casos nos quais a música saiu da partitura para ser matéria ficcional nas páginas de consagrados escritores. Por exemplo, em alguns contos de Machado de Assis, a saber, “Um homem célebre”, “Cantiga de esponsais”, o “Machete”; em Lima Barreto, numa narrativa breve presente em *A nova Califórnia*, cujo título, “Clara dos Anjos”, possui romance homônimo; em Manuel Antônio de Almeida, nas cenas das festas da trama romanesca de *Memórias de um sargento de milícias*; em João do Rio, no conto intitulado “Gente de *Music-Hall*”, o qual consta em *Cinematógrafo*, só para ficarmos com alguns nomes de medalhões da seara literária brasileira.

Por conseguinte, no artigo intitulado “Música e música”, o qual circulou no Suplemento Literário d’*Estado de S. Paulo*, em 1958, integrando posteriormente o livro *O Observador Literário*, Antonio Candido, ao analisar o modo como Machado de Assis gerenciava alguns elementos musicais em sua obra, afirmou:

Machado de Assis foi bastante musical. Na sua obra perpassa um gosto discreto mas constante, mostrando que o partidário juvenil das brigas por causa de cantoras se refinou até ultrapassar a média dos amadores do tempo, estimando Schumann e Wagner enquanto o visconde de Taunay e Tobias Barreto discu-

tiam Meyerbeer. Mas o fato é que a impregnação musical da sua obra é leve, parecendo mais recurso de composição e análise do que propriamente emoção profunda. Usou-a como terminologia para o “Trio em lá menor”; motivo melancólico em “Cantiga de esponsais”; revestimento admirável do tema da perfeição no mais pungente de seus contos, “Um homem célebre” (2008, p.27).

Na obra de Mia Couto não haverá, a exemplo de Machado de Assis, passagens textualmente mais elaboradas que se encaminhem pelo universo da música, mas o escritor moçambicano, à sua maneira, não deixa de utilizá-la em suas narrativas para obter múltiplos efeitos estéticos, seja em textos de intervenção, seja em seus escritos literários, como ilustram muitas de suas frases, as quais concentram em si uma forte carga de lirismo, por exemplo: “No redondo ventre materno, já ali aprendíamos o ritmo e o ciclos do tempo. Essa foi a nossa primeira lição de música” (COUTO, 2005, p. 124).

Caso a se destacar ocorre em “Despir a voz”, texto oriundo de um debate realizado em Maputo, em 2008, com o *rapper* Dama do Bling e o jornalista Tomás Vieira Mário, altura em que o escritor sai em defesa de cantores africanos tais como Salif Keita, Ismael Lo, Lokua Kanza, Sally Nyolo, entre outros (COUTO, 2009, p. 179). Podemos observar ainda alguns personagens tais como o músico Katini Nsambe, ao longo de *Sombras da Água*, segundo livro da trilogia *As Areias do Imperador*, exímio tocador e artesão de timbilas, ou o menino Mwanito, do romance *Jesusalém*⁶, cujo epíteto de “afinador de silêncios” se mantém intimamente ligado à esfera musical. Além disso, através de Marta, personagem portuguesa a relembrar de Marcelo, seu amante africano, nós podemos evidenciar nessa mesma diegese uma prova bastante convincente de que Mia Couto está atento ao cancionário popular brasileiro ao referenciar os versos de “Templo”⁷, na voz de Chico César:

Sob o céu africano volto a ser mulher. Terra, vida, água são do meu sexo. O céu não, o céu é masculino. Sinto que o céu me toca com todos os seus dedos. Adormeço sob a carícia de Marcelo. E escuto longe, os brasileiros acordes de Chico César: “Se você olha para mim eu me derreto suave, neve num vulcão...” (COUTO, 2009, p. 91).

Como recurso de composição em Mia Couto, a música será relativizada e virá mais como um dos muitos elementos da oralidade, a qual tem um peso considerável na obra do escritor, não como tentativa de reprodução fidedigna das nuances linguísticas de um território que conta com algo em torno de vinte e cinco línguas entre suas múltiplas etnias, mas como artifício literário autoral, o qual busca representar através da palavra as dimensões grióticas que se manifestam no cotidiano, como estratégia de difusão do conhecimento e como *ethos* das gentes africanas. Talvez resida nesse fato, a recusa de muitos escritores africanos em aceitarem – mesmo já tendo

6 Na edição brasileira, sob a chancela da Companhia Das Letras, o mesmo romance recebeu o nome de *Antes de Nascer o Mundo*, publicado também em 2009.

7 Faixa 10 do CD intitulado *Respeitem meus cabelos, brancos*, composta por Chico César, Tatá Fernandes, Milton de Biasi, lançado em 2002, pela MZA Music/Abril Music.

uma produção romanesca considerável – o “europeizado” rótulo de romancistas, antes, preferindo a designação de “contadores de histórias”, através da qual se filiam às seculares tradições ágrafas do continente.

Vejamos o que o escritor moçambicano tem a dizer a esse respeito:

É preciso ver como é que funcionam estes contadores de histórias. Agora já quase que não existem, há muito poucos, são velhos. Mas eles contam histórias no sentido completo, eles fazem o teatro todo: cantam, dançam... E eu pensei: seria necessário transportar para o domínio da escrita, do papel, este ambiente mágico que esses contadores de histórias criam. E isso só é possível através de, número um, a poesia e, número dois, uma linguagem que utilize este jogo de dança e de teatro que eles faziam. Então foi aí que eu comecei, de facto, a experimentar os limites da própria língua e transgredir no sentido de criar um espaço de magia (LABAN, 1998, p. 1016).

À guisa de ilustração, sabemos que os ronga, povo bantu do sul de Moçambique, fazem uso da expressão *karingawa wa karingawa* para principiar a contação de uma história tradicional, de tal modo que “*karingani*”, entre eles, tem um valor polissêmico podendo significar “cantar”, “ser igual”, “suficiente”, “tentar pôr à prova pelo fogo”, entre outras definições. Portanto, para além da genologia que de certa maneira o Ocidente tenta imprimir às modalidades textuais literárias, nesse território moçambicano tais histórias já são concebidas de maneira híbrida, uma vez que “*karingani*” é um termo que “tanto pode ser conto, fábula, lenda” (NHAMONA, 2016, p. 190).

Nesse sentido, Maria Fernanda Afonso, ao se debruçar sobre os hibridismos que permeiam *O Último Voo do Flamingo*, aponta para o surgimento de um novo cânone literário para além de paradigmas ocidentais:

Dans un continent changeant aux facettes aussi multiples que l’Afrique, le récit apparaît comme l’écriture privilégiée de l’exploitation de la réalité individuelle et collective dans toute sa complexité, maîtrisée par une esthétique qui refuse les modèles imposés par l’Occident. À ce titre, un nouveau canon littéraire est un cours d’élaboration accordant une vaste prééminence aux traditions ancestrales africaines, inconnues et dénigrées par le colonialisme qui imposait brutalement un cadre mental d’assimilation de sa culture (2010).

Por sua vez, Ana Mafalda Leite entende o romance através de uma perspectiva mítica, a qual nos levaria a pensar em alguns preceitos genetteanos, sendo que numa camada mais profunda estaria o mito de Ícaro como hipotexto, sobre o qual se sobreporia *O Último Voo do Flamingo* como hipertexto, a perfazer essa espécie de palimpsesto teorizado pelo crítico francês (GENETTE, 1982, p. 7). Vejamos o que comenta a especialista em literaturas africanas:

A estória do flamingo, que dá título ao romance, é o mito organizador da narrativa e veicula uma sabedoria, dando-se a ler com diferentes sentidos. Trata-se de uma fábula, que a mãe contava ao tradutor-narrador, em criança, e conta o começo da noite e da morte num tempo em que o paraíso era o dia eterno.

Querendo ultrapassar os céus deste mundo para encontrar outro, o flamingo pernalta ousa sonho demasiado, infringe os limites. Cansado do mundo, este Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio (LEITE, 2003, p. 66).

Detendo-se sobre o lastro musical no romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, Antonio Candido tece algumas considerações que poderão ter importância para entendermos o engendramento da canção em *O Último Voo do Flamingo*:

Só na filigrana esta música sutil se manifesta como elemento central de composição, estruturando o texto e constituindo o seu movimento psicológico profundo. A cena mundana, a caminhada noturna, a reflexão final se coordenam graças a ela, que apenas aparentemente é pretexto, sendo na verdade o núcleo a que tudo mais se subordina. A força germinal da paixão se refina através dela num arabesco simbólico, que é também elemento de conhecimento e confronto, na linha da contida riqueza machadiana (CANDIDO, 2008, p. 30).

Para nossos fins analíticos, sobre o enredo do romance de Machado não há a necessidade de um detalhamento ou de recompô-lo, mas de nos fixarmos mais atentamente ao que Candido conjectura sobre a música presente como “elemento central de composição” e “núcleo a que tudo se subordina”, pois, de igual modo, compreendemos que em *O Último Voo do Flamingo* a cena em que há a canção entoada pela mãe do tradutor de Tizangara, personagem supostamente secundária, firma-se como *quid* do desenvolvimento narrativo, pois a maior parte das ações de relevância da trama textual encontra nela a sua origem.

Coincidência ou não, um traço marcante da infância de Mia Couto pode ser apreendido em meio a lembranças expressas em seu texto de opinião, o já mencionado “Águas do meu princípio”, o qual possui similitudes com trechos da história narrada no romance. Assim, a observação dos flamingos ao pôr-do-sol pelos membros da família parece configurar uma espécie de aura poética e o canto entoado nesse momento por uma voz marcante poderá tornar permeáveis os limites entre ficção e realidade. Com efeito, essa ambiência de tempo em suspensão e de uma escuta reveladora cria uma imagem extremamente tocante.

Vejamos o fragmento que contém as recordações pessoais de Mia Couto, no qual a canção composta por Dorival Caymmi e Jorge Amado é mencionada:

A nossa casa ficava na margem de uma extensa praia. (...) Cansado e cheirando a caril, me afundava nas dobras do lençol como se fossem ondas me acolhendo. Na sala, o baiano Dorival Caymmi cantava “É doce morrer no mar”. Meus pais espreitavam os flamingos afundados no poente. Para mim, aquele viver nosso era a própria poesia (COUTO, 2005, p. 149).

No romance, a mesma cena, com algumas alterações, surge estrategicamente em três ocasiões, relativamente no começo, no meio e no fim, o que podemos entender como uma espécie de tripé sobre o qual se sustenta toda a narrativa. Deste modo, notamos em ambas as passagens

uma atmosfera de contemplação e de percepção que privilegia os aspectos visuais e auditivos:

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirava de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo.

- *Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez!*⁸ (COUTO, 2000, p. 50).

Como podemos compreender, o que há em comum são vocábulos pertencentes aos mesmos campos semânticos, tais como “espreitavam” e “observando”, “poente” e “desfalecer da luz”, remetendo-nos para uma cena de alumbramento crepuscular. Além disso, os verbos “cantava” e “entoava”, utilizados no pretérito imperfeito do indicativo – por excelência, o tempo verbal das lendas e das fábulas – referem-se a uma ação do passado, a qual não foi completamente acabada, expressando, pois, a ideia de continuidade e de duração no tempo, situando-se ambas no circuito musical. Ora, estamos diante de um escritor que exerce seu ofício tendo predileção por alterar e inverter lógicas preestabelecidas, tal é a razão para que em seu romance a canção e a voz de Caymmi talvez tenham servido apenas de inspiração para o esboço de um quadro que almeja estabelecer um diálogo com o etéreo e o sublime. Em suma, a canção, no romance, astutamente não será definida por Mia Couto, o qual se servirá dela mais como elo entre um plano terreno e outro transcendental, e, principalmente, como metáfora, tal e qual Barthes a definira: “É possível que esse seja o valor da música: o de ser uma boa metáfora” (BARTHES, 1984, p. 278). De resto, a robusta voz de Caymmi encontrará eco na voz delicada de uma personagem feminina: a mãe do tradutor de Tizangara.

Os estilhaços das guerras, colonial e civil, trespassam toda a obra de Mia Couto, e em *O Último Voo do Flamingo* a capacidade de autogestão moçambicana frente à interesseira ajuda humanitária após a assinatura do Acordo de Paz, em 1992, é posta em xeque. Logo, não podemos, por mais que o aparente humor se sobressaia, esquecermo-nos da atmosfera de fome, miséria, ignorância e covardia que, invariavelmente, qualquer conflito armado prolifera, motivo pelo qual o escritor se apegava à poesia e suas inevitáveis metáforas, para desse modo, *au fur et à mesure*, ir arquitetando um universo possível, menos violento, menos dominado por homens com armas e sexos avultados que criam o ódio e subjagam as mulheres e os mais vulneráveis, caso do pelotão Albatroz, formado por milicianos italianos que participavam da operação chamada ONUMOZ, os quais, destacados para promoverem a paz no território, após denúncias de abuso sexual contra as mulheres moçambicanas, foram convidados a se retirar, o que explica a presença do italiano Massimo Risi na narrativa, igualmente que Mia Couto faz de sua letra, para além de suas “brincadeiras” com a linguagem, um instrumento de reivindicação (ROTHWELL, 2013, p. 145).

8 Mia Couto frequentemente recorre ao itálico para indicar a fala de seus personagens. *Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 1, p. 134-159, jan.-jun. 2019.

Será através da figura materna do romance que Mia Couto trabalhará na fronteira do canto e do conto para conseguir atingir certo lirismo em sua prosa. Tal ambiguidade, pretendida pelo escritor moçambicano, afina-se à arte de comunicar que é muito peculiar a muitas comunidades africanas, nas quais as mulheres ao utilizarem cantigas têm plena consciência de que estão recorrendo a um poderoso instrumento didático que liga a moral ao lúdico, tal como a tradição oral faz o elo entre a arte de contar e a moral, ou a ética, para tecer críticas às inúmeras situações e ao *status quo*, escarnecendo da corrupção e da desoladora desordem social, a fim de promover mudanças e melhorias comunitárias (SEMEDO, 2007, p. 109).

O personagem-narrador de *O Último Voo do Flamingo*, presente na cena de fim de tarde, é designado simplesmente como tradutor de Tizangara. Porém, tendo o nome assim ocultado, na esfera social, sua função metalinguística se apresenta completamente fundida ao topônimo Tizangara. Dessa maneira, a ele é atribuída árdua tarefa de explicação e interpretação do contexto moçambicano para o inspetor da ONU, o protagonista Massimo Risi, o que se demonstra ser algo aporético ao longo do romance, pois suas mundividências se constituem como universos bastante díspares: por um lado, temos realidade, racionalismo e perícia ocidental, por outro, assistimos a crenças, fantasias e mitos intrínsecos à África.

Não é ao acaso que Mia Couto opta por deixar também no anonimato a personagem que, a nosso ver, sustenta o núcleo que emana a maior pulsão poética da narrativa, sendo apenas referida como “minha mãe”, pelo tradutor, ou “sua mãe” na fala do velho Sulpício, seu ex-marido, quando o último se dirige ao filho. Logo, a carência de um nome para ser chamado e servir de referência, certamente implica numa questão de identidade e isso altera decisivamente a ação humana diante do mundo, tal como Marina Yaguello afirma: “C’est qu’il existe une relation évidente entre le pouvoir et le droit de nommer” (1978, p. 225).

Portanto, poderia haver uma relação nessa ausência de nome e o sintagma comumente usado para designar o continente: “Mãe África”, pois a mãe do tradutor de Tizingara simboliza a mulher africana, sua expressão de força e voz. Assim, pelo esvaziamento onomástico, Mia Couto faz sua denúncia às avessas, uma vez que batiza outros personagens do mesmo romance com engenhosos nomes, tais como Ana Deusqueira, Sulpício, Temporina, entre outros menos expressivos. Ademais, toda vez que convocamos a figura materna temos de utilizar, de uma maneira ou de outra, a palavra “mãe” ou alguma derivação. Consequentemente, há nesse fenômeno um eco do referido sintagma e, curiosamente, os dicionários de língua portuguesa trazem as palavras “façanha” e “proeza” como sinônimos de “áfrica”. Enfim, poderíamos, pelas façanhas e proezas que verificamos nas ações dessa personagem ao longo do romance, estabelecer um elo entre o anonimato feminino e as dimensões continentais da África. No caso do nome da figura materna, o aspecto antes negativo, converte-se ao polo positivo, no sentido de um irônico libelo bem ao gosto do escritor moçambicano.

O silenciamento do universo feminino em Moçambique é uma das críticas mais contu-

mazes que está implícita em *O Último Voo do Flamingo*, embora seja um pouco escamoteado em virtude da narrativa tentar perscrutar a causa das mortes dos soldados da ONU. Porém, para entendermos tal gerenciamento, basta-nos lembrar de que logo nas primeiras páginas do romance, numa situação repleta de comicidade, um pênis decepado é a única parte existente dos restos mortais de um desses soldados, vítima de uma explosão provavelmente acarretada por minas antipessoais, ao passo que no desfecho, já com uma atmosfera grave de tragédia, Tizangara parece ruir numa espécie de implosão que leva todo o território a afundar-se no abismo devido à corrupção política, à dominação bélica e fálica que tomou conta dessa cidade fictícia que simboliza Moçambique, altura na qual sobrevivem apenas o tradutor de Tizangara e Massimo Risi, um africano e um europeu, não havendo nenhuma personagem feminina nesse horizonte, num mundo estéril, moribundo e sem beleza.

Em *Tradutor de Chuvas*, Mia Couto, no poema intitulado “A cantadeira”, parece sintetizar em verso o que de certa maneira desenvolveu de modo diluído na prosa de *O Último Voo do Flamingo*, no que concerne à voz da mãe do tradutor de Tizangara:

Quando seu canto findou
já não havia mundo.

E nem nome, nem corpo,
Nem desejo de água
no ventre da terra.

Tudo dissolvido em voz,
tudo fulminado pela beleza,
não sobrava mais silêncio
no silêncio que proclamava.

A mulher cantou
e nós fomos seu canto
omitidas almas sem recanto.

A mulher se calou,
e aprendemos a nos despedir do mundo (2011, p. 97).

Diante de tais versos, que bem poderiam ser atribuídos à mãe do tradutor de Tizangara, a voz maternal no romance está indubitavelmente bordada no tecido do discurso que a projeta, numa relação que só pode estar pautada no amor em seu sentido plural, certamente, acordada com o que afirma Roland Barthes:

La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix. Tout rapport à une voix est forcément amoureux

et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation. Aucune voix n'est brute ; toute voix se pénètre de ce qu'elle dit (2002, p. 880).

E a voz da figura materna, nas tramas do romance, seja para entoar o canto ou para articular a contação de alguma história, está impregnada de alteridade. Dessa forma, o fragmento abaixo, extraído do capítulo “A manuscrita voz de Sulpício”, é exemplar para encararmos a voz da mãe do tradutor de Tizangara como uma voz diferenciada, a qual amenizará o trauma de Sulpício:

- Kufa mbalame!

Era a ordem de matar o pássaro. Nas mãos de meu irmão, o pau cumpria o mandato, o bicho se derradeirava. Aquele golpe se anichava em minha alma. O pássaro morria em mim. O pior, contudo, ainda estava por vir. À noite, eu era obrigado a comer aquela carne. Meu pai achava que me faltava dureza, prontidão de matar. Devia então comer aquele destroço. Para ser homem. Recusava-me.

- Come lá, pá, faz conta que é peixe.

E batia-me. Até eu fingir que, no escuro, mastigava aquela carne. Numa dessas noites eu amaldiçoei meu velho. E sabe o quê? Ele faleceu aquela noite. Ainda ouvi os gritos, todo ele tremia, saía uma espuma verde de sua boca. Meu tio me culpou, transferiu toda a raiva dele para cima de mim. Desde então me perseguia, diminuindo minha estima:

- Esse aí é um quanto e tanto mulherado.

Eu me sentia frágil, perseguido por essa vergonha. Matar os flamingos era uma prova de machete em que reprovara. E fiquei acabrunhado, inferior, cabisbaixito. Até que conheci sua mãe e ela me salvou desse fundo sem fundo. Os homens são assim, fingidos de força, porque têm medo. Ela me tocou, leve e disse:

- Você é forte, não precisa provar nada para ninguém.

Ela então inventou a estória do flamingo. Disse que era uma lenda, lá nas suas origens. Mas era mentira. Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas. (COUTO, 2000, p. 191-192)

O relato do velho Sulpício é esclarecedor do poder apaziguador da voz da mãe do tradutor de Tizangara. Não se trata apenas de sensibilidade, característica sempre delegada às mulheres em detrimento da razão, pois essa voz é simultaneamente sensível pelo cuidado, pela implicação de uma moral masculina abalada, mas também é uma voz de inteligência e astúcia, pois consegue reverter o mal de uma tragédia no seio familiar, fazendo do flamingo, signo de morte, um pássaro benigno. Por conseguinte, a maligna história da caça aos flamingos, que culmina com a morte do pai de Sulpício e o pesaroso trauma que isso representa, é convertida em uma fábula inspiradora de ousadia, mito de contemplação ligada a uma atitude de ética e altruísmo operada pela mãe do tradutor de Tizangara que com a serenidade de sua voz livra Sulpício do peso de um parricídio, o qual ele cometera apenas em pensamento. Em suma, tanto

a fábula quanto a canção, nas quais o altivo flamingo figura, ambas estão intimamente ligadas à personagem materna, a qual em sua descrição é também, simbolicamente, a mãe da história, tendo poucas inserções no romance, mas decisivas para o desenrolar da diegese.

Discorrendo sobre situações de dominação masculina, nas quais há muitas vezes um exercício sub-reptício de violência real e simbólica, tal a que fora submetido o pai do tradutor de Tizangara, Pierre Bourdieu presta seu contributo para aprofundarmos um pouco mais nosso debate:

Certaines formes de « courage », celles qu'exigent ou reconnaissent les armées ou les polices (...) trouvent leur principe, paradoxalement, dans la peur de perdre l'estime ou l'admiration du groupe, de « perdre la face » devant les « copains », et de se voir renvoyer dans la catégorie typiquement féminine des « faibles », des « mauviettes », des « femmelettes », des « pédés », etc. Ce que l'on appelle « courage » s'enracine ainsi parfois dans une forme de lâcheté : il suffit, pour en convaincre, d'évoquer toutes les situations où, pour obtenir les actes tels que tuer, torturer ou violer, la volonté de domination, d'exploitation ou d'oppression s'est appuyée sur la crainte « virile » de s'exclure du monde des « hommes » sans faiblesse, de ceux que l'on appelle parfois de « durs » parce qu'ils sont durs pour leur propre souffrance et surtout des autres (1998, p. 58).

Ainda sobre a voz da mãe do tradutor de Tizangara, eticamente preocupada com as pessoas em seu entorno, as reflexões de Carol Gilligan podem ajudar-nos a esclarecer sobre a importância dessa escuta:

Cela fait des siècles que nous écoutons les voix des hommes et les théories que leur dicte leur expérience. Plus récemment, nous avons commencé non seulement à remarquer le silence des femmes mais aussi la difficulté d'entendre ce qu'elles disent quand elles prennent la parole. Et pourtant, si l'on se met à l'écoute de la voix différente des femmes, on découvre la réalité d'une éthique du care : elles nous disent quel est le rapport entre la relation avec autrui et la responsabilité, et comment l'origine de l'agression est une déchirure de la trame des relations humaines (2008, p. 276-277).

Destarte, a questão que gostaríamos de evidenciar não é a estória do flamingo em si, pois esta é certamente responsável pelos momentos diegéticos mais notáveis do romance, mas o que está na sua gênese parece-nos crucial, isto é, as motivações que levaram essa personagem feminina, falsamente coadjuvante nesse enredo, a fabular. Assim, protegendo o tradutor-narrador e Sulpício, sua atitude altruísta e de nobreza, de sensibilidade e inteligência, configurada através da sua capacidade de converter traumas e violências em cantos e contos, parece encarnar a sedutora figura dos griôs, plenamente em sintonia com as antigas tradições do continente, sendo, pois, o núcleo a que tudo se subordina na trama romanesca de *O Último Voo do Flamingo*.

À guisa de conclusão

A África há muito povoa o imaginário dos brasileiros e, como vimos, a reciprocidade expressa através das múltiplas pontes erigidas pela literatura e pela música é uma conquista irrefreável no universo de língua oficial portuguesa. Como pretexto, uma canção serve para nos irmanar e para sabermos que o esvaziamento das subjetividades de angicos e macuas promovido pelo tráfico negreiro, ao invés de causar silenciamento e obliteração das identidades, foi responsável por criar impensáveis interconexões firmadas sob o signo da resistência, as quais permitiram a superação de abalos e o florescimento de um sentimento fraterno entre Brasil e Moçambique. É de se ressaltar que foram trezentos e cinquenta anos desse repugnante comércio que transportou coercitivamente cerca de quatro milhões de africanos às terras brasileiras. Por conseguinte, não há como conhecer o Brasil de maneira profunda se não tivermos consciência de nossa ligação histórica com as gentes do continente africano.

Mia Couto, nostálgico de sua infância, ao citar a música de Dorival Caymmi e Jorge Amado, não apenas recorda seu ambiente familiar, mas institui a preservação de um bem imaterial brasileiro em território moçambicano, o qual, desse modo, torna-se *a priori* patrimônio da comunidade dos falantes de língua portuguesa. Nesse sentido, Benjamin Abdala Junior avalia o caráter supranacional dessas trocas culturais efetivas:

Em um mundo de uma inter-ação cada vez mais intensa, em todos os níveis da atividade humana, surgem cruzamentos ideológicos culturais que não nos permitem falar de uma cultura estritamente nacional sem a consideração das “outras”. E a perspectiva que se afigura, no contexto dos países de língua oficial portuguesa, é a de desenvolvimento de culturas abertas que aprenderam a se apropriar daquilo que tem-se mostrado uma contribuição efetiva nas “outras”. A dominância desse processo, é claro, volta-se para o polo nacional, mas sem os reducionismos meramente patrioteiros (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 184-185).

Após todos nossos apontamentos a respeito dessa tríade de peso nas artes literárias e musicais de língua portuguesa, não mais somos capazes de ler *Mar Morto* sem escutar ao fundo a voz de Caymmi, de ouvir “É doce morrer no mar” e não nos lembrarmos das cenas mais impactantes do romance amadiano, de não nos deixarmos enlevar pela voz da mãe do tradutor de Tizangara sem imaginarmos ao fundo uma atmosfera mítica de canção praieira. A história cantada em “É doce morrer no mar” é trágica, como são igualmente trágicos os desfechos de *Mar Morto* e *O Último Voo do Flamingo*, aliás, a exemplo dos modelos clássicos, os próprios termos que compõem os títulos, “morto” e “último”, já antecipam o cariz disfórico de ambos os romances. Em vista disso, o vocábulo “doce” no nome da canção de Caymmi e Amado constitui um paradoxo em relação à morte do marinheiro, embora se justifique quando insolitamente o naufrago pode ser acolhido no leito-ninho dos braços da divindade das águas, Iemanjá, deusa cultuada nas religiões afro-brasileiras por representar uma poderosa figura materna a cujos asseclas ela concede proteção, traços que se manifestam na mãe do tradutor de Tizangara, mas não de maneira demiúrgica.

Na canção “É doce morrer no mar”, texto e acompanhamento musical vão se encaminhando resignadamente para culminar na morte do pescador e a repetição do estribilho produz, ao invés de uma ruptura linear, um movimento cíclico, uma vez que tal refrão aparece na abertura, no fechamento e entre cada estrofe da canção. Assim, no romance de Mia Couto, se o espaço do texto pode ser perfeitamente comparável a uma partitura musical, a palavra “mundo”, posta cuidadosamente pelo escritor moçambicano para encerrar a narrativa, precede não apenas um evidente ponto final, mas, sobretudo, um almejado renascimento: um *ritornello*. Enfim, os mais de oito mil quilômetros que separam a Bahia da Beira não impedem o aumento das confluências culturais, pois “no fundo de tudo, vinda do forte velho, vinda do cais, dos saveiros, de algum lugar distante e indefinível, uma música confortadora acompanha os corpos. Diz que: É doce morrer no mar... (AMADO, 2008, p. 23).

Referências

- ABDALA JUNIOR, B. *Literatura, História e Política*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.
- AFONSO, M. F. *O Último Voo do Flamingo : une poétique de la réinvention chez Mia Couto. Plural Pluriel*. n. 6, 2010.
- ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- AMADO, J. *Mar Morto*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2008.
- _____. *Tocaia Grande*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2008.
- ASSIS, M. *Contos: uma antologia*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 1998, Vol. 1 e 2.
- _____. *Memorial de Aires*. São Paulo, SP: Ática, 2011.
- BARRETO, L. *A nova Califórnia*. Rio de Janeiro, RJ: Revan, 1993.
- BARTHES, R. *Oeuvres Complètes*. Tome 3. Paris: Seuil, 2002.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. São Paulo, SP: Edições 70, 1984.
- BOURDIEU, P. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- BRASIL, U. A volta do bem-amado. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 18 mar. 2008. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/noticias/volta-do-bem-amado> >. Acesso em: 22 dez. 2018.
- CABRAL, S. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo, SP: Editora Moderna. 1996.

- CANDIDO, A. *O Observador Literário*. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2008.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo, SP: Ática, 1986.
- CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo, SP: Humanitas, 2013.
- CAYMMI, D. *Cancioneiro da Bahia*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1978.
- CAYMMI, S. *Caymmi e a bossa nova: o portador inesperado (1938-1958)*. Rio de Janeiro, RJ: Ibis Libris, 2008.
- _____. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo, SP: Editora 34, 2001.
- _____. *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na era do rádio*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2013.
- CHAVES, R. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- COUTO, M. Águas do meu princípio. *Tabacaria*, n. 12, p. 27-38, 2003.
- _____. *Antes de Nascer o Mundo*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2009.
- _____. *As Areias do Imperador 1 – Mulheres de Cinzas*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2015.
- _____. *As Areias do Imperador 2 – Sombras da Água*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2016.
- _____. *As Areias do Imperador 3 – Sombras da Água*. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2018.
- _____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009a.
- _____. *Jesusalém*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009b.
- _____. O gato e o novelo. *Jornal de Letras*. Lisboa, n.704, outubro, 1997.
- _____. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- _____. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- _____. *Terra Sonâmbula*, Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

_____. *Tradutor de Chuvas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

_____. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

GILLIGAN, C. *Une Voix Différente: pour une éthique du care*. Paris: Flammarion, 2008.

HONWANA, L. B. *Nós Matamos o Cão Tinhoso*. São Paulo, SP: Kapulana, 2017.

LABAN, M. *Encontro com Escritores: Moçambique*. Vol. 3. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

MACHADO, A. M. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo, SP: Objetiva, 2006.

NHAMONA, E. M. F. *Dialética das formas literárias: uma interpretação de O Livro da Dor, Godido e Outros Contos e Chitlango, Filho de Chefe*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo, SP: LeYa, 2013.

PINHEIRO, P. C. *Clave de Sal. Poemas de Mar*, Rio de Janeiro, RJ: Gryphus, 2003.

_____. *História das minhas canções: Paulo César Pinheiro*. São Paulo, SP: LeYa, 2010.

RAMOS, A. R. N. Jorge Amado e os campos da produção cultural e política no Brasil dos anos 30 a 50. In.: FRAGA, M.; FONSECA, A.; HOISEL, E. (orgs.). *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil*. Salvador: Casa de Palavras, 2013.

RIO, J. *Cinematógrafo*. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, s.d.

ROTHWELL, P. O império das Nações Unidas e *O Último Voo do Flamingo*. In.: CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo, SP: Humanitas, 2013.

SANTOS, A. D. Entre livros e discos: aliança e disputa entre Jorge Amado e Dorival Caymmi na representação da baianidade na década de 1940. *Boitatá*, n. 18, p. 38-55, 2014.

SEMEDO, O. C. Ecos da Terra. In.: MATA, I.; PADILHA, L. C. *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

SOUSA, N. *Sangue Negro*. São Paulo, SP: Kapulana, 2016.

STEINER, G. *Le Silence des Livres*. Paris: Arléa, 2007.

VERGER, P. *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos Séculos XVII e XIX*. Bahia, BA: Corrupio, 2002.

YAGUELLO, M. *Les mots et les femmes: Essay d'approche sociolinguistique de la condition féminine*. Paris: Payot, 1978.